

---

## « On n'entre point dans les raisons de cette grande tuerie » : *Bajazet* ou la représentation d'une catastrophe orientale

Le mot fameux de Madame de Sévigné qui qualifia de « grande tuerie<sup>1</sup> » l'issue de *Bajazet*, a sans doute considérablement cultivé la réputation du « cruel Racine<sup>2</sup> ». C'est bel et bien au sérail turc que font référence tant les contemporains de Racine que les spectateurs d'aujourd'hui quand se pose la question de la violence meurtrière au sein de l'univers tragique racinien. En effet, la tragédie classique suscitait un plaisir paradoxal et le public de l'époque contemplait émerveillé ces spectacles sanglants qui constituent d'ordinaire le dénouement tragique. L'hypothèse que je voudrais soumettre à la discussion est la suivante : le sujet oriental de *Bajazet* autorise-t-il la profusion de violence au terme de la pièce de Racine et le poète est-il, à l'instar de certains de ses collègues, l'idéologue d'un orientalisme naissant dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle ? Avant d'analyser les enjeux dramaturgiques et esthétiques de la représentation de cette catastrophe orientale, jetons d'abord brièvement un coup d'œil sur la définition et la nature de la catastrophe théâtrale au XVII<sup>e</sup> siècle.

### DÉFINITION ET NATURE DE LA « CATASTROPHE » THÉÂTRALE

Dans son ouvrage, intitulé *La dramaturgie classique en France*, Jacques Schérer propose la définition suivante du dénouement tragique :

1. Mme de Sévigné, Lettre du 16 mars 1672 à Mme de Grignan, *Correspondance*, t. 1, 459 dans Georges Forestier, préface de *Bajazet*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1999 [éd. G. Forestier], t. I, p. 1496 : « Le dénouement n'est point bien préparé ; on n'entre point dans les raisons de cette grande tuerie. Il y a pourtant des choses agréables, et rien de parfaitement beau, rien qui enlève, point de ces tirades de Corneille qui font frissonner. »

2. La postérité a jugé bien différemment du succès de Racine. Voltaire et Diderot admirent le talent du « tendre » Racine, alors que l'époque romantique lui préfère Shakespeare ou Corneille et que le XX<sup>e</sup> siècle voit se répandre le mythe d'un Racine « cruel » (Péguy) ou même foncièrement « noir » (Mauriac). Voir François Bluche (dir.), *Dictionnaire du Grand Siècle*, Fayard, 1990, entrée « Racine » par Noémi Hep.

Le dénouement d'une pièce de théâtre comprend l'élimination du dernier obstacle ou la dernière péripétie et les événements qui peuvent en résulter ; ces événements sont parfois désignés par le terme de catastrophe<sup>3</sup>.

Ne nous attardons point sur le premier enjeu posé par le dénouement d'une tragédie, celui de présenter l'ultime revirement du bonheur dans le malheur appelé *peripeteia* par Aristote dans la *Poétique*. La notion même de « catastrophe » a longtemps été sujette à caution, puisque nombre de théoriciens des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles ont fini par la confondre avec le dénouement proprement dit. Au XVII<sup>e</sup> siècle, le sens du mot « catastrophe » est neutre : « il est synonyme de dénouement et s'emploie indifféremment pour la comédie et la tragédie<sup>4</sup> ». L'abbé d'Aubignac par exemple introduit la notion de péripétie dans sa définition du dénouement tragique ce qui ne l'empêche pas de confondre celui-ci avec la « catastrophe » :

Je ne crois pas qu'il soit nécessaire de charger ce Discours des explications de ce terme de Catastrophe, dont nous nous servons pour signifier la fin d'un Poème Dramatique<sup>5</sup>.

Les critiques de la fin du XVII<sup>e</sup> et au début du XVIII<sup>e</sup> siècle qui commentent sans cesse la production dramatique du siècle précédent vont séparer les deux termes, distinguant d'une part l'événement déterminant qui élimine le dernier obstacle et d'autre part les conséquences de cette situation, appelées catastrophes. Qu'on se rapporte par exemple au manuscrit inédit, intitulé *Les caractères de la Tragédie*, (faussement) attribué à La Bruyère, dans lequel l'auteur consacre un chapitre entier au dénouement et à la catastrophe. Il atteste la confusion terminologique entre les deux termes et les sépare de sorte : « La catastrophe, qu'on confond ordinairement avec le dénouement, n'en est pourtant très souvent qu'une partie, ou, si l'on veut, qu'une suite [...] »<sup>6</sup>. Pourtant, note Jacques Schérer, la terminologie des auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle demeure encore vague et floue, les uns parlant de « catastrophe »,

3. Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 2001, p. 128. L'on se rapportera au chapitre entier consacré au dénouement tragique pour une vue d'ensemble des différentes règles constitutives du dénouement ainsi que des traditions auxquelles il a donné naissance aux XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles.

4. Georges Forestier dans Jean Racine, *La Thébaïde*, dans : *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 119, note 5.

5. L'abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre*, Paris, Honoré Champion, 2001 [éd. H. Baby], L. II, ch. 9, p. 203. La confusion terminologique est attestée dans le titre même du chapitre qui s'intitule « Du Dénouement ou de la Catastrophe et Issue du Poème Dramatique ».

6. Manuscrit inédit attribué à La Bruyère, Paris, Académie des Bibliophiles, 1870. On consultera dans la quatrième section « De l'Ordre » le chapitre III, intitulé « Du dénouement et de la catastrophe », p. 95-103.

les autres préférant le terme d'« achèvement »<sup>7</sup>. Qui plus est, il n'y a pas d'unanimité sur la question de savoir s'il faut prendre en considération « la » catastrophe ou « les » catastrophes dans leur intégralité. Une pièce peut ainsi être composée d'un dénouement complexe à multiples catastrophes. Citons à titre d'exemple le cas de *Britannicus* qui semble poser problème aux détracteurs de Racine qui ne peuvent se résoudre à séparer l'empoisonnement de Britannicus, des catastrophes qui s'enchaînent subséquentement : l'échappée de Junie au temple des Vestales, le lynchage de Narcisse et le désespoir de Néron. Tous ces événements constituent bel et bien des catastrophes qui, jointes à la péripétie finale, sont englobées dans le seul et unique dénouement de *Britannicus*.

Après la définition de la catastrophe théâtrale, élément constituant du dénouement, retournons maintenant au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle pour cerner la nature du dénouement tragique. Pour les théoriciens et dramaturges du XVI<sup>e</sup> siècle, le « dénouement tragique » est par définition malheureux, le mot « tragique » étant alors synonyme de « funeste » et de « sanglant ». En deçà de la confusion terminologique que nous avons relevée dans la définition de l'abbé d'Aubignac, observons que le théoricien atteste l'opinion courante relative au dénouement tragique à laquelle il substitue sa propre définition :

Je sais bien qu'on le prend communément pour un revers ou bouleversement de quelques grandes affaires, et pour un désastre sanglant et signalé qui termine quelque notable dessein. Pour moi je n'entends par ce mot, qu'un renversement des premières dispositions du Théâtre, la dernière Péripétie, et un retour d'événements qui changent toutes les apparences des Intrigues au contraire de ce qu'on en devait attendre<sup>8</sup>.

Après avoir repris le premier argument ayant trait à l'élimination de la dernière péripétie, il est remarquable que l'auteur de *La pratique du théâtre* ne reprenne plus le deuxième argument selon lequel le dénouement tragique aboutit à « un désastre sanglant et signalé qui termine quelque notable dessein ». L'omission de la nature funeste du dénouement n'est pourtant pas surprenante, puisqu'à l'époque où d'Aubignac publie son ouvrage<sup>9</sup>, tant les théoriciens que les dramaturges ne prennent plus pour argent comptant l'issue forcément sanglante de la tragédie. L'enjeu principal pour les dramaturges du premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle est de savoir s'il faut impérativement « ensanglanter » la scène : la mort est-elle nécessaire à la

7. Jacques Schérer, *La dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 126-28.

8. L'abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre*, op. cit., L. II, ch. 9, p. 203.

9. Notons que d'Aubignac ne publie que très tardivement sa *Pratique du Théâtre*, en 1657, alors qu'il en avait commencé la rédaction trente ans plus tôt et que l'essentiel de ses réflexions doit être considéré à la lumière de la révolution dramaturgique qui s'est produite au cours de la décennie 1630.

tragédie qui souhaite justement se démarquer d'autres genres – de la comédie et au cours du deuxième tiers du XVII<sup>e</sup> siècle de la tragi-comédie – par la nature de son dénouement<sup>10</sup> ? D'ailleurs, excepté l'*intermezzo* de la tragédie baroque, les pires forfaits ne sont que rarement représentés sur la scène classique. Les dramaturges respectent l'impératif horatien du *multa tolles ex oculis* et relèguent ces événements sanglants dans les coulisses.

La tragédie racinienne illustre le paradoxe de cette catastrophe théâtrale qui provoque l'émerveillement mais dont on préfère en même temps soustraire la représentation au regard du public. Après l'affirmation de Racine dans la préface de *Bérénice* que « ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une Tragédie », le poète propose néanmoins *Bajazet*. Le dénouement sanglant de cette tragédie orientale qui s'inspire exceptionnellement de l'histoire contemporaine du XVII<sup>e</sup> siècle nous amène à relever les enjeux dramaturgiques et esthétiques de sa représentation à la lumière de la théorie de l'orientalisme.

#### BAJAZET : ENJEUX DRAMATURGIQUES ET ESTHÉTIQUES DE LA REPRÉSENTATION D'UN ORIENTALISME NAISSANT

##### RÉCEPTION DE *BAJAZET* : CRUAUTÉ ORIENTALE, CRUAUTÉ RACINIENNE

*Bajazet* a d'abord été mal accueilli et Mme de Sévigné ne fut pas la seule à s'étonner de voir périr presque tous les protagonistes. Qu'il s'agisse de Corneille, de Donneau de Visé ou de Robinet, tous firent connaître leur jugement peu favorable à l'encontre de la pièce de Racine. Citons à titre d'exemple un extrait particulier de l'*Apollon charlatan* de Barbier d'Aucour, texte contemporain de l'*Iphigénie* de Racine vers 1675, dans lequel l'auteur tourne en dérision chacune des tragédies du dramaturge à l'exception bien sûr de *Phèdre*. À propos de *Bajazet*, Barbier observe :

Par cette cruauté plus que Néronienne  
Phoebus au sang accoutumé  
Sans crainte d'en être blâmé  
Réveilla des Sultans la fureur ancienne.

10. Lors du renouveau de la tragédie régulière dans les années 1630, l'attitude changeante à l'égard du dénouement tragique n'est pas forcément due à l'élaboration de la doctrine classique et à l'application immédiate ou rigoureuse des règles dramatiques. La tragi-comédie, après avoir failli éclipser la tragédie, tombe en disgrâce. La décrépitude de ce genre particulièrement apprécié par le public au cours des décennies précédentes, permet paradoxalement au genre tragique de se relever en empruntant au genre concurrent son dénouement heureux. Citons l'exemple *Cinna* de Corneille, véritable gageure à l'époque et une des premières tragédies à dénouement heureux.

Pour un nouveau complot la racine opéra,  
 Dans le Sérail on soupira,  
 Au pauvre Bajazet elle devint funeste,  
 Atalide en mourut, Roxane en expira,  
 Et quand la fureur Turque eut joué de son reste  
 Toute leur séquelle en pleura.  
 Mais c'était aussi grand dommage  
 De tant de gens morts à la fois  
 Qui n'étaient Turcs que de visage  
 Car pour les mœurs, pour le langage  
 C'était de naturels français.  
 Le fier Bajazet toutefois  
 Osant traiter de Turc-à-More  
 Une Sultane qu'il adore,  
 Phoebus en le tuant n'a pas eu trop de tort  
 Puisqu'une si folle conduite  
 Dont la Racine fut l'origine et la suite  
 Ne pouvait causer que la mort<sup>11</sup>.

L'on trouve ici en premier lieu tous les éléments du mythe noir de la cruauté orientale. Celui-ci s'articule à deux niveaux qui correspondent à la double configuration politico-amoureuse inhérente à l'action d'une pièce classique. Sur le plan politique et public, la « fureur Turque » telle que nous la décrit Barbier englobe le despotisme des monarques orientaux qui consolident un pouvoir tyrannique par le recours à des moyens machiavéliques<sup>12</sup>. La cruauté orientale s'exerce aussi dans le domaine des passions. Le Sérail constitue alors le lieu emblématique, le huis clos privé où se déchaînent les passions<sup>13</sup>. La critique même de l'engrenage

11. Barbier d'Aucour, *Apollon charlatan*, v. 153-174, dans : Jean Racine, *Œuvres*, op. cit.

12. Ce n'est qu'au XVII<sup>e</sup> siècle que se développe vraiment la théorie du « despotisme » oriental, le mot « despotique » étant seulement lancé en 1634 tant au niveau politique que dans le domaine des mœurs et coutumes turques. Mitchell Greenberg observe un « shift » dans la représentation du souverain oriental, d'un monarque légitime quoique différent de son homologue européen dans les traités politiques de Machiavel et de Jean Bodin, à la figure répugnante du despote sanguinolent tel qu'elle sera léguée au XVIII<sup>e</sup> siècle et que l'on retrouvera dans les *Lettres Persanes* de Montesquieu. Voir Mitchell Greenberg, « Racine's *Bérénice*: Orientalism and the Allegory of Absolutism », *Esprit Créateur* 32/3 (1992), p. 76-78.

13. L'on se portera à l'ouvrage d'Alain Grosrichard, *Structure du sérail. La fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique*, Paris, Seuil, 1979. L'article suivant analyse l'hétérogénéité d'un lieu et la polysémie du mot « sérail dans les nouvelles du XVII<sup>e</sup> siècle » : Marie-Christine Pioffet, « L'imagerie du sérail dans les histoires galantes du XVII<sup>e</sup> siècle », *Tangence* 65 (2001), p. 8-22.

mortel au terme de *Bajazet* (« tant de gens morts à la fois ») ne constitue en soi qu'une critique superficielle. Observons que ce n'est pas le dénouement tel quel qui a été le plus vivement critiqué par les doctes. L'essentiel de la diatribe contre *Bajazet* est attesté dans la suite du passage de Barbier : Racine est critiqué pour ne pas avoir respecté la vraisemblance et surtout la bienséance interne : les protagonistes de *Bajazet* ne seraient ainsi « Turcs que de visage » et leurs « mœurs » comme leur « langage » trahiraient une identité plus française qu'orientale. Quelles sont alors les « raisons de cette grande tuerie » et pourquoi le sujet oriental de la pièce autorise-t-il une profusion de violence ?

#### DÉCONSTRUCTION DU DÉNOUEMENT :

##### L'ENCHAÎNEMENT DES CATASTROPHES POLITICO-AMOUREUSES

Afin de pouvoir répondre au jugement de Mme de Sévigné, il est nécessaire d'esquisser chacun des éléments dont se compose le dénouement de *Bajazet* qui peuvent alors être intégrés dans la définition initiale de la catastrophe proposée par Jacques Schérer. Le dénouement à proprement parler commence à la fin de la scène quatre du cinquième acte lorsque Roxane renvoie Bajazet. Le fameux « Sortez » de la Sultane inaugure une série d'événements qui, d'après la définition de Schérer, résultent de cette dernière péripétie pour constituer un ensemble de catastrophes politico-amoureuses compliquées. Les catastrophes dites passionnelles, à savoir l'étranglement de Bajazet par les muets et le suicide d'Atalide englobent les catastrophes d'ordre politique, composées de la mort de Roxane, de l'assassinat d'Orcan et de la fuite du Grand Vizir. Si les premières catastrophes sont essentiellement dramatiques et se déroulent sur la scène, les autres se présentent sous la forme d'un récit. Il est d'ailleurs remarquable que le dénouement soit étalé dans pas moins de huit scènes (de la scène 5 à la scène 12) d'une longueur minimale. Du dialogue entre Roxane et Atalide au suicide contrarié de celle-ci et aux multiples récits de morts, la force dramatique de ces scènes va en croissant pour culminer dans la mort théâtrale d'Atalide sur la scène. L'on comprend désormais l'image de « grande » tuerie appliquée à ce dénouement que Racine place sous le signe de la démesure. Ceci est essentiellement dû à deux éléments textuels différents : d'une part, les récits du nœud catastrophique offrent maintes descriptions morbides des morts successives qui contribuent à suggérer ce carnage généralisé. D'autre part, Racine exploite à fond le ressort de l'ironie dramatique dans le discours des trois protagonistes.

Le nœud catastrophique contient deux récits de mort prononcés par Osmin, le confident du Grand Vizir. Celui-ci fait d'abord le récit du massacre dans le sérail et raconte ensuite la fin peu glorieuse de Bajazet. La juxtaposition de ces deux

récits permet à Racine d'accentuer l'atmosphère étouffante du dénouement tout en inversant les valeurs rattachées au traditionnel récit de mort du héros. Osmin et ses compagnons sont les témoins oculaires des dérèglements :

Oui, j'ai vu l'Assassin  
Retirer son poignard tout fumant de son sein.  
Orcan, qui méditait ce cruel stratagème,  
La servait, à dessein de la perdre elle-même,  
Et le Sultan l'avait chargé secrètement,  
De lui sacrifier l'Amante après l'Amant.  
Lui-même d'aussi loin qu'il nous a vus paraître,  
*Connaissiez, a-t-il dit, l'ordre de votre Maître,*  
*Perfides, et voyant le sang que j'ai versé,*  
*Voyez ce que m'enjoint son amour offensé.*  
À ce discours, laissant la Sultane expirante,  
Il a marché vers nous, et d'une main sanglante  
Il nous a déployé l'ordre, dont Amurat  
Autorise ce Monstre à ce double attentat.  
Mais, Seigneur, sans vouloir l'écouter davantage,  
Transportés à la fois de douleur, et de rage,  
Nos bras impatients ont puni son forfait,  
Et vengé dans son sang la mort de Bajazet<sup>14</sup>.

La cruauté d'Orcan, esclave noir chargé par le sultan du double assassinat de Bajazet et de Roxane, ne laisse point de doute : retirant « son poignard tout fumant » (1685) du sein de Roxane, il se vante de servir l'ordre sanguinaire du sultan, montrant « d'une main sanglante » (1694) la caution écrite de ses crimes. À la lecture du deuxième récit, qui évoque la mort de Bajazet, il est clair que les lois sont inversées dans le sérail oriental :

Cette Furie,  
Près de ces Lieux, Seigneur, craignant votre secours  
Avait à ce Perfide abandonné ses jours.  
Moi-même des Objets j'ai vu le plus funeste,  
Et de sa vie en vain j'ai cherché quelque reste,  
Bajazet était mort. Nous l'avons rencontré,  
De morts et de mourants noblement entouré,

14. *Bajazet*, dans : *Œuvres, op. cit.*, V, 11, v. 1684-1700.

Que vengeant sa défaite, et cédant sous le nombre,  
 Ce Héros a forcés d'accompagner son Ombre.  
 Mais puisque c'est en fait, Seigneur, songeons à nous<sup>15</sup>.

L'on pourrait s'attendre à la glorification du héros qui passe d'ordinaire par l'évocation de ses dernières paroles, mais Racine lui dénie cet élan héroïque. Au contraire, le cruel Orcan peut librement évoquer ses forfaits jusqu'à ce qu'il soit exécuté lui-même alors que Bajazet meurt dans le silence. Le cadavre de Bajazet, objet « le plus funeste » (v. 1705) pour le narrateur, est enterré sous de nombreux autres corps. Racine a beau ajouter qu'il est « noblement » entouré « de morts et de mourants » (v. 1708), preuve s'il en est de la courageuse défense de Bajazet à l'heure de sa mort. Cette mort glorieuse imaginée, héritée d'un long récit au dénouement d'*Osman* chez Tristan l'Hermite, réussit à peine à s'imposer au lecteur/spectateur.

Si ce nœud catastrophique suffit à lui seul pour suggérer la noirceur du dénouement de *Bajazet*, Racine exploite à fond l'ironie tragique dans le deuxième type de catastrophes d'ordre passionnel. Au moment où Bajazet est étranglé dans les coulisses, Atalide supplie Roxane d'épargner le jeune homme : elle lui supplie d'accepter sa mort au lieu de la sienne, imputant ses actes à la jalousie et se déclarant pleinement coupable. Le jeu de mots ironique sur le mot « nœud », qui renvoie à la fois à l'union matrimoniale avortée entre Roxane et Bajazet et à l'étranglement de celui-ci, souligne le caractère tragique des supplications d'Atalide :

[Atalide] Mais pourquoi vos bontés seraient-elles lassées ?  
 Ne vous arrêtez point à ses froideurs passées.  
 C'est moi qui l'y forçai. Les nœuds que j'ai rompus  
 Se rejoindront bientôt, quand je ne serai plus<sup>16</sup>.

[Roxane] Je ne mérite pas un si grand sacrifice.  
 Je me connais, Madame, et je me fais justice.  
 Loin de vous séparer, je prétends aujourd'hui  
 Par des nœuds éternels vous unir avec lui<sup>17</sup>.

L'amante de Bajazet reste présente sur la scène, mais Racine ne lui accorde pas immédiatement une mort tant souhaitée. Zatime, l'esclave de la Sultane, refuse d'agréer à la demande d'Atalide de lui percer le cœur. Au cours de ce démêlé,

15. *Ibid.*, v. 1703-1711.

16. *Ibid.*, V, 6, v. 1613-1616.

17. *Ibid.*, v. 1629-1632.



Atalide réussit à dérober le poignard de la main de l'esclave qui l'empêche de sortir en contrariant sa tentative de suicide. Les récits de morts retardent encore ironiquement la résolution fatale d'Atalide de deux scènes. Après cet intermezzo et le suspense qu'il vient de créer, Racine satisfait pleinement à l'attente du public en lui offrant dans la dernière scène le spectacle inédit d'un suicide théâtral.

La mort théâtralisée d'Atalide, premier personnage racinien à venir mourir en scène, constitue bel et bien la catastrophe par excellence parmi la série de catastrophes qui dénouent l'action de *Bajazet*. Racine a non seulement façonné le personnage d'Atalide<sup>18</sup>, il n'a pas soustrait la représentation de sa mort au regard du public afin d'exploiter à fond le pathétique de cette auto-immolation expiatoire qui préfigure déjà le suicide de Phèdre. La boucle est bouclée au terme de *Bajazet* et Racine continue à cultiver la duplicité en opposant l'étranglement hors-scène de Bajazet par les muets à la mort scénique d'Atalide à qui le poète accorde même une longue tirade d'expiration.

Du célèbre « Sortez » de Roxane au suicide d'Atalide, des catastrophes passionnelles aux catastrophes politiques et du discours à la scène, le dénouement de *Bajazet* est lui-même un nœud compliqué dont nous avons essayé de démêler les multiples fils embarrassés les uns dans les autres. La stratégie de Racine telle qu'elle est suggérée par les éléments de l'analyse textuelle consisterait par conséquent à cultiver l'image d'un Orient cruel aux mœurs sauvages et incompréhensibles. Dans ce sens, Racine ne veut pas que le lecteur/spectateur « entre dans les raisons » de ces rétributions sanglantes qui s'enchaînent à un rythme effréné. Pourtant, *Bajazet* mérite d'être considéré dans le contexte socioculturel de l'époque. Les questions suivantes s'imposent inévitablement à la lumière d'une analyse de l'orientalisme racinien : Racine s'inscrit-il seulement dans la tradition des tragédies sanglantes à sujet oriental des années 1630-1640 pour faire le portrait peu flatteur de cet Autre oriental ? Dans quelle mesure sa tragédie traduit-elle la vogue des « turqueries » autour de 1670 et ne faudrait-il pas plutôt nuancer la vision de l'Orient racinien dans *Bajazet* ?

#### RACINE IDÉOLOGUE D'UN ORIENTALISME NAISSANT AU XVII<sup>E</sup> SIÈCLE ?

À première vue, le discours idéologique qui sous-tend *Bajazet* semble justifier la représentation de la prétendue « grande tuerie » au terme de cette tragédie orientale. Après avoir défendu le caractère « tragique » de son sujet en postulant

18. Notons que le personnage d'Atalide doit beaucoup à la jeune Floridon dans la sixième nouvelle de Segrais, intitulée « Floridon ou l'amour imprudent » au sein du recueil des *Nouvelles françaises ou les divertissements de la princesse Aurélie* (1656), Paris, STFM, 1992 [éd. R. Guichemerre].

que «l'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité du temps<sup>19</sup>», Racine observe :

Ce sont des mœurs et des coutumes toutes différentes. Nous avons si peu de commerce avec les Princes et les autres Personnes qui vivent dans le Sérail, que nous les considérons, pour ainsi dire, comme des gens qui vivent dans un autre siècle que le nôtre<sup>20</sup>.

Pourtant, ce n'est pas par ignorance d'une culture lointaine que s'articule l'image d'un Orient cruel et noir sur la scène française. Louis XIV entretient des contacts étroits avec La Sublime Porte et les contacts entre Français et Ottomans sont attestés à tous les niveaux. À l'instar de Chardin le Persan<sup>21</sup>, de nombreux marchands, diplomates et ambassadeurs découvrent à Constantinople un monde inconnu et fascinant. Les curiosités rapportées éblouissent le public français, avide d'exotisme et de richesses orientales. Pourtant, l'engouement pour cet empire lointain, dont le point culminant constitue sans doute la visite d'une ambassade officielle à Paris en 1670, dépasse le simple stade de fascination exotique. L'on ne saurait négliger, observe Mitchell Greenberg, les enjeux idéologiques de cette fascination à l'époque :

These picturesque appropriations should not, however, turn us away from the more profoundly ideological sorting out, the tremulous «othering» that is at work in late seventeenth-century Europe and of which the theatrical is only the most «spectacular» of the many symptoms<sup>22</sup>.

Le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle fait écho à cet engouement pour l'Autre et constitue alors un espace culturel où s'élabore une réflexion sur et une mise-en-scène de l'Orient. Selon Michèle Longino, les pièces classiques conjuguent les aspirations expansionnistes de la France tout en renvoyant à la représentation de la France même et à la prise de conscience d'une identité nationale. Par conséquent, le théâtre classique joue un rôle prépondérant dans l'émergence d'un orientalisme naissant.

Les contemporains de Corneille étaient déjà charmés de voir Paris et Constantinople se disputer l'hégémonie politique et culturelle sur la scène française. Bien que la tragédie dite orientale voie déjà le jour au XVI<sup>e</sup> siècle avec *La Soltane* de Gabriel Bounin (1561) et le *Solimano* de Prospero Bonarelli (1636), c'est au cours du

19. Jean Racine, *Bajazet*, préface adjointe dans les *Œuvres*, de 1676, 1687 et 1697, *op. cit.*, p. 623.

20. *Ibid.*, p. 625.

21. L'on se rapportera à Dirk Van Der Cruysse, *Chardin le Persan*, Paris, Fayard, 1998.

22. Mitchell Greenberg, «Racine's *Bérénice*: Orientalism and the Allegory of Absolutism», *art. cit.*, p. 75.

deuxième tiers du XVII<sup>e</sup> siècle que se confirme le succès de ce genre de pièces à sujet oriental comme par exemple *Le grand Soliman ou La mort de Mustapha* de Mairet (1639) ou *Ibrahim ou L'illustre Bassa* attribué à Georges de Scudéry (1643). Présentées sous la forme de tragédies ou de tragi-comédies, ces pièces sanglantes s'inspirent des déboires politiques et passionnels à la cour de Soliman II. L'Orient que mettent sur scène les dramaturges des années 1630-1640 est décrit dans toute sa démesure et sert à offrir au public français la peinture inversée de la société et des mœurs occidentales. Après la Fronde, les sujets gréco-latins s'imposent définitivement et la « turquerie » disparaît de la scène française, mais elle n'en est pas moins devenue un phénomène de société que Molière n'hésite pas à railler dans son *Bourgeois gentilhomme* (1670). C'est vers la même date, deux ans avant *Bajazet*, que le *Tite et Bérénice* de Corneille et la *Bérénice* de Racine illustrent de manière voilée la lutte entre Paris et Constantinople : les considérations géopolitiques entre les deux mondes se traduisent par un affrontement affectif dans lequel l'Orient, espace féminisé et séduisant, finit par se soumettre à l'Occident, symbole de la responsabilité et de la force masculines<sup>23</sup>.

Qu'en est-il de *Bajazet*? Un coup d'œil sur la seconde préface adjointe aux éditions successives des *Œuvres* (1676, 1687 et 1697) confirme les idées reçues sur la représentation d'un Orient violent. « Je me suis attaché à bien exprimer dans ma Tragédie ce que nous savons des mœurs et des maximes des Turcs<sup>24</sup> », déclare Racine qui prétend ainsi respecter l'exigence de la bienséance interne, c'est-à-dire de donner une image de l'Orient turc qui soit conforme à l'idée qu'en a son public. Deux traits constitutifs semblent prévaloir dans la peinture des « mœurs et des maximes des Turcs », la violence des passions et l'attrait de la mort. En effet, le seul nom du Sérail suffit à évoquer ce lieu tragique étouffant où les héroïnes s'entre-déchirent sous l'emprise de la passion amoureuse. Le paroxysme passionnel, continue Racine, aboutit nécessairement à la mort, voire à un bain de sang, et le poète de raconter l'anecdote suivante :

On verra partout le mépris qu'ils font de la vie. On verra en plusieurs endroits à quel excès ils portent les passions, et ce que la simple amitié est capable de leur faire faire. Témoin un des Fils de Soliman, qui se tua lui-même sur le corps de son Frère aîné qu'il aimait tendrement, et que l'on avait fait mourir pour lui assurer l'Empire<sup>25</sup>.

23. Michèle Longino, *Orientalism in French Classical Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

24. Jean Racine, *Bajazet*, *op. cit.*, p. 623.

25. *Ibid.*, p. 625.

Devant une telle prise de position de Racine, l'on serait encore tenté de donner raison à Mme de Sévigné. Racine aurait choisi de surprendre le public par le choix peu usuel d'un sujet turc dans le seul but de mettre à nu le déchaînement des passions dans cet espace de la cruauté. Faute d'issue sanglante, le dénouement de cette tragédie aurait été plus que décevante. Telle serait la thèse d'un Racine qui, pour des raisons esthétiques, reproduit la peinture stéréotypée de l'Orient. *Bajazet* aurait alors pour ambition de représenter les mœurs et la cruauté orientales.

Néanmoins, la pluralité d'analyses sur la représentation de l'Orient racinien dans *Bajazet* nous met en garde d'une part de ne pas imputer les choix esthétiques de Racine à la seule vogue théâtrale des « turqueries » vers 1670 et surtout de ne pas tomber dans le piège de reproduire les stéréotypes ou clichés que l'on trouve tous réunis dans l'extrait de Barbier d'Aucour. Le texte nous fournit des éléments d'interprétation, mais décider de l'intention véritable de Racine relève toujours d'une entreprise hasardeuse. Nous pouvons au moins nuancer la vision du poète sur l'Orient. C'est l'attitude adoptée généralement pour l'examen critique des tragédies profanes dans lesquelles l'Orient, évoqué de façon indirecte, constitue un *topos* important. Pourquoi *Bajazet*, pièce ouvertement orientale, ne saurait-elle offrir également une image ambivalente d'un Orient qui, d'après la thèse d'Edward Saïd<sup>26</sup>, est à la fois désirable et détestable ? Au-delà des éléments textuels qui suggèrent clairement la volonté de Racine de proposer un dénouement noir, composé d'une série de catastrophes sanglantes, le dénouement de *Bajazet* n'en est pas moins ambigu. David Maskell prône la prudence dans une lecture orientaliste poussée de *Bajazet* :

Notwithstanding the fictional dimension, the evidence of the text of *Bajazet* shows that Racine researched his subject with care, drawing material from many sources, and, far from resorting to Orientalist clichés, represents many specifics of Ottoman culture where it differed from that of France, in an informative rather than derogatory manner<sup>27</sup>.

Certes, Racine insiste sur les différences socioculturelles entre la France de Louis XIV et cet Orient moderne dramatisé, mais il ne souscrit pas pour autant à un agenda colonial et il ne se plaît pas à rabaisser l'Orient dans l'optique de la supériorité

26. Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005 [trad. C. Malamoud ; préf. T. Todorov].

27. David Maskell, « Orientalism subverted in Racine's *Bérénice* and *Bajazet* » dans : Margaret Topping, (éd.), *Eastern Voyages, Western Visions, French Writing and Painting of the Orient*, Berne, Peter Lang, 2004, p. 103.

européenne<sup>28</sup>. Le poète nous invite à entrer dans le sérail turc, lieu tragique par excellence, sans toutefois nourrir des sentiments hostiles envers la culture ottomane ou la religion musulmane. Parmi les multiples visions de l'Orient racinien, *Bajazet* constitue à la fois la clef de voûte et la gageure d'une représentation théâtrale de cet espace lointain et de la rencontre avec l'Autre.

## CONCLUSION

Au terme de notre parcours, essayons de fournir une réponse à l'affirmation de Mme de Sévigné afin de savoir quelles seraient les véritables raisons de cette « grande tuerie » racinienne. Celles-ci se situent essentiellement sur le plan dramaturgique et esthétique. Dans *Bajazet*, le poète met en scène les circonstances de la mort de Bajazet, s'abstenant toutefois de donner un jugement d'ordre moral. Racine affirme plutôt qu'il s'attache à respecter « l'idée » que son public peut avoir des mœurs et de la culture turques. De plus, comme il déclare dans la préface de *Bérénice*, le poète propose une action tragique, « soutenue de la violence des passions »<sup>29</sup>. La profusion de violence au terme de *Bajazet* a surtout trait aux catastrophes passionnelles auxquelles sont subordonnées les catastrophes politiques. Au paroxysme des passions, l'émouvante Atalide qui se croit responsable de la « grande tuerie » vient mourir en scène devant le public. Ce suicide scénique constitue une entorse exceptionnelle à la bienséance, puisque la dramaturgie classique relègue ordinairement les morts violentes dans les coulisses. Émerveillés de cette dernière et véritable catastrophe de *Bajazet*, les spectateurs se sont attendris sur cette mort expiatoire comme ils le feront encore au sujet de *Phèdre*.

Tom Bruyère

---

28. L'on consultera à ce propos l'ouvrage de Michèle Longino qui, dans *Orientalism in French Classical Drama* (Cambridge, Cambridge University Press, 2002), met l'accent sur les relations économiques et culturelles entre la France et l'empire ottoman et sur la mise en place d'un discours colonial au cours du XVII<sup>e</sup> siècle. Un siècle plus tôt, Pierre Martino proposa une thèse qui d'après la critique de David Maskell laissait dans l'ombre l'apport de ces relations franco-ottomanes et dans laquelle l'on retrouverait des allusions à une quelconque supériorité européenne.

29. Jean Racine, *Bérénice*, préface, *Œuvres*, op. cit., p. 451.

## TEXTES CITÉS

## CORPUS HISTORIQUE

*Les caractères de la Tragédie*, manuscrit inédit attribué à La Bruyère, Paris, Académie des Bibliophiles, 1870.

AUBIGNAC, François Hédelin, abbé d', *La pratique du théâtre* (1657), Paris, Honoré Champion, 2001 [éd. H. Baby].

RACINE, Jean, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1999, t. 1 [éd. G. Forestier].

SEGRAIS, Jean Regnault de, *Les nouvelles françaises ou les divertissements de la Princesse Aurélie*, Paris, STFM, 1990-1992, 2 vol. [éd. R. Guichemerre].

SÉVIGNÉ, Madame de, *Lettres, Correspondance*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1973, t. 1.

## ÉTUDES

BLUCHE, François (dir.), *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, Fayard, 1990.

GREENBERG, Mitchell, « Racine's *Bérénice*: Orientalism and the Allegory of Absolutism », *Esprit Créateur* 32/3 (1992), p. 75-86.

GROSCHARD, Alain, *Structure du sérail. La fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique*, Paris, Seuil, 1979.

MASKELL, David, « Orientalism Subverted in Racine's *Bérénice* and *Bajazet* » dans : Margaret TOPPING, *Eastern Voyages, Western Visions. French Writing and Painting of the Orient*, Berne, Peter Lang, 2004, p. 91-112.

PIOFFET, Marie-Christine, « L'imagerie du sérail dans les histoires galantes du XVII<sup>e</sup> siècle », *Tangence* 65 (2001), p. 8-22.

SAÏD, Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980 [trad. C. Malamoud ; préf. T. Todorov].

SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France* (1956), Paris, Nizet, 2001.

VAN DER CRUYSE, Dirk, *Chardin le Persan*, Paris, Fayard, 1998.